SCENA DE ANSAMBLU – VECTOR AL DRAMATURGIEI MUZICALE ÎN CONCEPȚIA VERDIANĂ: „DON CARLO”

Lect. univ. dr. Tatiana OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

Tatiana OLTEAN este lector universitar la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, la *Catedra de Muzicologie*, disciplina *Istoria muzicii*. A absolvit studiile de licență (secția *Muzicologie*, 2003), masterat (secția *Sinteze muzicologice*, 2005) și doctorat (*Stilistică muzicală*, cu teza *Aspecte analitice în opera-oratoriu „Meșterul Manole” de Sigismund Toduță*, 2008, îndrumător științific acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu) în cadrul aceleiași instituții. Preocupările sale muzicologice includ aspecte analitice în creația compozitorilor români, artele spectacolului și binomul mitologie-muzică.

REZUMAT

Cercetarea de față își propune să ilustreze, pornind de la ideea evoluției și funcției marilor scene de ansamblu în spectacolul de operă, relația indisolubilă dintre dramaturgia scenică și cea muzicală, prin coagularea întregii forțe expresive a unei opere într-un singur punct de maximă eficacitate a tensiunii, cu ramificații scenice și muzicale în momente cheie ulterioare ale operei. Vom evidenția acest aspect, tipic concepției muzical-dramaturgice romantice inaugurat de operele de maturitate ale lui Giuseppe Verdi, prin intermediul analizei scenei de ansamblu din finalul actului al doilea (scena *auto-da-fé*-ului) al operei *Don Carlo* (versiunea în 4 acte, în limba italiană) de Giuseppe Verdi, în care dramaturgia muzicală a întregii opere se construiește pe trei „gesturi” muzicale pregnante recurente: intervalul de cvartă, ca element melodic, repetarea unui acord, ca proiecție armonică și formula trioletului izoritmic, ca element de motricitate ritmică.

Cuvinte-cheie: opera, Verdi, ansamblu, dramatic, cor

Tradiția marilor scene de ansamblu se confundă în istoria genului muzical-dramatic cu începuturile operei franceze, cu un prim moment de apogeu în creația lui Jean-Baptiste Lully. Apoi, în operele lui Rameau și ale contemporanilor săi, a căror structură comporta în mod obligatoriu cinci acte, dintre care al doilea era dedicat numerelor de balet, scena de ansamblu coagula

toate forțele vizual-auditive ale întregului spectacol: decoruri, lumini, costume, întregul aparat vocal – soliști și cor – cu concursul *tutti*-ului orchestral. Era de cele mai multe ori o scenă statică, cu aspect înghețat, care permitea compozitorului să utilizeze cu eficiență maximă expresivitatea strict muzicală, spre care convergea întreaga atenție a publicului.[1] Acest moment central al operei baroce franceze, spre care ținteа întreaga dramaturgie a tramei, a devenit în istoria genului modelul absolut, preluat apoi în opera de *belcanto* italiană, al cărei prototip – atât ca vector de construcție, cât mai ales ca notorietate – este celebrul sextet din *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, *Chi mi frena in tal momento* (finalul actului II). De la acest model a plecat Giuseppe Verdi în operele sale, întreaga sa primă perioadă de creație în genul de operă fiind legată stilistic și dramaturgic de modelul operei cu subiect istoric promovată de antecesorii săi italieni.[2]

În creația de operă verdiană, scena de ansamblu este un ingredient absolut nu doar al punctelor de convergență ale dinamicii acțiunii, ci și al succesului de public. Se cunosc puține coruri din opere, devenite celebre înaintea lui Verdi[3]. Acesta intuiește virtualitatea și forța expresivă pe care sonoritatea corală o poate releva și ridică scena de ansamblu cu implicarea corului la rang de „șlagăr" absolut în cultura italiană; să pomenim, în acest sens, doar o parte din marile pagini destinate corului în operele sale: *Corul sclavilor evrei* (*Va, pensiero*[4]) din *Nabucco*, *Corul țiganilor* (*Chi del gitano i giorni abbella*) din *Trubadurul*, *Brindisi* din *La traviata*, *Marșul triumfal* (*Gloria all'Egitto*) din *Aida*.

Mai mult decât atât, corul depășește în creația lui Verdi rolul său tradițional, de încununare sonoră a finalurilor de act, devenind un organism esențial în desfășurarea evenimentelor acțiunii și constituind osatura pe care aceasta se dezvoltă, punându-l în centrul jocului tensional al poveștilor întruchipate scenic (astfel de opere, în care corul devine personaj central, pot fi considerate, spre exemplu, *Nabucco*, *Aida*).

Nu mai puțin relevantă în creația verdiană este aria cu cor, emblematică prin dezideratul de a scoate aria din menirea ei tradițională, de a evidenția lirismul și atitudinea reflexivă a personajelor, și de a o îndrepta mai degrabă spre virtuțile ei dramatice, fără a o „decupa" de restul acțiunii ci, din contră, prin integrarea acțiunii în ea: astfel se întâmplă cu arii celebre din opusurile verdiene, precum

---

[1] Donald Grout, Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, ediția a patra, New York, Columbia University Press, 2002, p. 198.

[2] Daniel Snowman, *The Gilded Stage. A Social History of Opera,* Atlantic Books, London, 2009, p. 110.

[3] Roberta Montemorra Marvin (ed.), *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2013, pp. 91-92. Autorul articolului *chorus*, Markus Engelhardt, menționează de asemenea că Verdi era numit de contemporanii săi „părintele corurilor de operă", cu toate că recunoaște influența lui Giacomo Meyerbeer în concepția și rolul corului în dramaturgia scenică.

[4] S-a evidențiat adesea și rolul politic al unor subiecte de operă verdiene sau al unor coruri devenite celebre, precum *Va, pensiero*. Cf. Daniel Snowman, *The Gilded Stage. A Social History of Opera,* ed. cit., p. 154, vezi și: Paul Robinson, *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, New York, Harper & Row, 1985, p. 155.

Di quella pira (aria lui Manrico, *Trubadurul*, actul III), *Il maledetto* (aria lui Ismaele, *Nabucco*, actul II) sau aria lui Zaccaria (*Sperate, o figli*, aceeași operă, actul I), *Rataplan* (aria Preziosillei, cu cor a *cappella* din *Forța destinului*, actul III).[1]

În jurul corului, cu concursul ansamblului vocal solistic și al orchestrei, Verdi construiește scene de mare virtuozitate muzicală, dar și cu o nemaiîntâlnită pregnanță și intensitate dramatică. Astfel de momente sunt scena *S'apressan gl'istanti d'un ira fatale* (*Nabucco*, finalul actului II), scena consacrării sabiei lui Radames și marșul triumfal (*Aida*, actul I și, respectiv, finalul actul II), grandioasa scenă a *auto-da-fé*-ului (*Don Carlo*, finalul actului II) sau marea scenă din finalul actului al treilea al operei *Otello*, pe care bibliografia de specialitate italiană o mai numește și „il grande concertato", pentru somptuozitatea ei dramatică și dificultatea ei tehnică.

Din punct de vedere dramaturgic, coagularea întregii tensiuni în momentul de maximă concentrare de forțe sonore și vizuale în spectacolul de operă pare un obiectiv firesc, care se impune de la sine prin coordonatele acțiunii însăși, dar Verdi este cel care realizează această coagulare prin mijloace și efecte muzical-dramatice, unind din punct de vedere motivic, al centrilor tonali, ritmic, dinamic, timbral, ideile configurate în operă până la acest moment și totodată anunțând premonitoriu o serie de alte teme ce se vor dezvălui urechii în actele ce urmează.

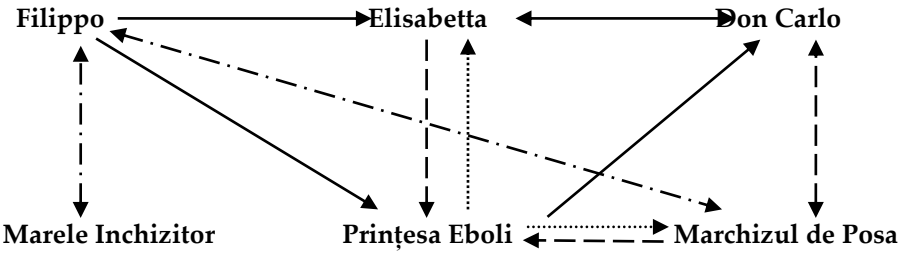
Vom lua drept exemplu scena *auto-da-fé*-ului (finalul actului II) din opera verdiană *Don Carlo*[2] pentru a ilustra acest fapt. Pentru început, să conturăm tabloul evenimentelor și situațiilor la momentul acestei scene: Don Carlo, infantele Spaniei, nepot al lui Carlo Quinto și fiu al regelui Filippo, este îndrăgostit de Elisabetta, care îi fusese destinată ca soție dar care este acum soția tatălui său. Tensiunile și conflictele din Flandra, dar și starea psihică și sufletească disperată a infantelui, îl determină pe Rodrigo, marchiz de Posa și prieten din copilărie cu Carlo, să îi ceară ajutorul în eliberarea de sub jugul spaniol și catolic a acestor provincii. Dar apărarea lor înseamnă poziționarea lui Carlo împotriva propriului său tată și

[1] Modelul verdian al ariei cu cor va fi preluat apoi cu mare succes în opera franceză, fiind suficient să amintim câteva celebre exemple: aria lui *Mefisto* din *Faust* (*Le veau d'or est toujours debout*, cu cor de bărbați) de Charles Gounod și *Habanera* și, respectiv, aria Toreadorului din *Carmen* de George Bizet.

[2] *Don Carlos* (premiera: Paris, marite 1867), cea de a 25-a operă a lui Giuseppe Verdi, libret de François-Joseph Mèry și Camille Du Locle, după poemul dramatic *Don Carlos, Infant von Spanien* (*Don Carlos, infantele Spaniei*) de Friedrich Schiller (1787). Versiunea originală în 5 acte, în limba franceză. Este opera cu cele mai multe versiuni (5) din întreaga creație a lui Verdi, unele autorizate chiar de autor, altele realizate ulterior morții acestuia. O analiză comparativă a versiunilor operei a realizat muzicologul Julian Budden, în volumul *The Operas of Verdi*, vol. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Clarendon Paperbacks, Clarendon Press, 1992. Cf. și Montemorra Marvin, Roberta (ed.), *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2013, pp. 128-138. Versiunea în limba italiană (*Don Carlo*), cu traducere și adaptare a libretului în 4 acte (premiera *Teatro alla Scala*, Milano, ianuarie 1884), a cunoscut o variantă ulterioară în limba italiană, dar în 5 acte. Face parte din perioada a doua a creației de operă verdiene, fiind plasată între *La forza del destino* (1862) și *Aida* (1871). Cf: Burton D. Fisher, *Verdi's Don Carlo* (*Opera Journeys Lecture Series*), Opera Journeys, 2002.

trădare în ochii Inchiziției. Suntem în mijlocul unei lumi dominate, deci, de Inchiziție și de atmosfera închistată de la Curtea Spaniei, dictată atât de protocolul sever, cât mai ales de relația rece dintre Filippo și Elisabetta și de demonii lui Filippo: obsesia unui complot, pe de o parte, și drama de a nu fi iubit de propria soție, însoțită de bănuiala crescândă a relației ei amoroase cu fiul lui, pe de altă parte. Acțiunea se ramifică și mai mult prin cele două personaje care gravitează în jurul triunghiului *Filippo – Elisabetta – Don Carlo*: Rodrigo, marchiz de Posa și prințesa Eboli. Rodrigo, prin rolul său atât în planul afectiv al prieteniei cu Carlo, cât mai ales în plan politic (salvarea lui Carlo de furia răzbunătoare a tatălui și de complotul Marelui Inchizitor și, respectiv, lupta lui pentru eliberarea Flandrei) iar Eboli, ca ferment al acțiunii, prin pasiunea ei față de Carlo care declanșează firul evenimentelor prin scrisoarea anonimă trimisă infantelui, care va genera nefericita lui confuzie și va atrage actele de gelozie și trădare ulterioare ale prințesei.[1]

Iată cum ar putea fi schematizate raporturile între personajele operei (am marcat cu săgeată simplă uni- sau bidirecțională relațiile de iubire, cu linie întreruptă, relațiile de prietenie, cu linie punctată relațiile de falsă prietenie și cu linie întreruptă de puncte relațiile cu implicație politică):



Acțiunea se desfășoară, deci, pe trei coordonate aparent paralele, dar care se întrepătrund. Acestea sunt coordonata istorico-politică, cea relațional-afectivă și cea social-religioasă.

Coordonata istorico-politică este reprezentată de perioada istorică a domniei regelui Filip al II-lea de Habsburg[2] (1556-1598), perioadă în care Spania era principala putere politică europeană.[3] Dar acțiunea operei verdiene face referire

[1] Este important de menționat faptul că în drama lui Schiller legătura dintre Eboli și conspiratorii de la Curte, împreună cu Marele Inchizitor, cât și legătura pasională dintre Eboli și Filip sunt mult mai pronunțate, conferind astfel justificări mai pregnante ale direcției firului acțiunii decât în libretul operei verdiene.

[2] Fiu al împăratului Carol Quintul și al Reginei Isabela a Portugaliei, Filip a deținut în diverse perioade ale domniei sale titlurile de rege al Spaniei (1556-1598), rege al Neapolelui și al Siciliei (1554-1598), rege al Angliei și Irlandei (co-regent cu Maria I, 1554-1558), rege al Portugaliei și al Algarvelor (1580-1598) și rege al Regatului Chile (1554- 1556).

[3] Pentru mai multe detalii referitoare la rolul lui Filip al II-lea în politica și istoria europeană, vezi volumul Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, Yale University Press, 2000.

la calitatea sa de prinț suveran al Celor Șaptesprezece Provincii[1]. Cele două subcoordonate politice ale acestei ramuri a acțiunii sunt, pe de o parte, alianța matrimonială a lui Filip al II-lea cu Elisabeta de Valois[2], care va da naștere legendei referitoare la iubirea neîmplinită dintre cea din urmă și Don Carlos[3] și, pe de altă parte, conflictul dintre Filip al II-lea și popoarele oprimate din Țările de Jos. Acest ultim aspect istoric se leagă indisolubil de cea de a doua coordonată a acțiunii, și anume **coordonata social-religioasă**, căci suntem în perioada de apogeu a Inchiziției catolice, într-o Spanie dominată de ultracatolicul Filip, în conflict cu protestantismul emergent în toată Europa, și în special în Provinciile amintite. Acest fapt explică de ce epicentrul întregului libret al operei verdiene este o scenă de *auto-da-fé*.

Coordonata relațional-afectivă a operei gravitează în jurul a trei sentimente dominante: iubirea, gelozia și prietenia. Iubirea se manifestă în relațiile dintre personaje sub mai multe aspecte: cea filială (desprinsă cu mai multă pregnanță din drama lui Schiller decât din libretul operei), iubirea conjugală (din păcate neîmpărtășită de Elisabetta), iubirea extraconjugală (dintre Filip și Eboli, și în acest caz mai intens speculată în dramă) și iubirea pasională dar ilicită (dintre Carlo și Elisabetta, fiind una reciprocă dar imposibilă, dar și iubirea lui Eboli pentru Carlo, una posibilă, dar neîmpărtășită).

Gelozia apare cu precădere la două personaje – Eboli și Filippo – dar este intens speculată, atât muzical cât și dramaturgic: Eboli, geloasă atât pe Elisabetta, cât și pe Carlo, iar Filippo, pe propriul său fiu, pentru că beneficiază de iubirea pe care el nu o poate primi de la Elisabetta.

Prietenia este sentimentul pe care se construiește relația dintre Don Carlo și Posa și care constituie linia conducătoare a întregii opere (celebrul duet Carlo-Posa din actul I al versiunii italiene în patru acte, *Dio, che nell'alma infondere*, va cunoaște reverberații recurente de-a lungul întregii opere). O prietenie veche, ce datează din copilăria lor, care va duce la sacrificul de sine al celui din urmă pentru ca infantele să poată duce mai departe dezideratul său politic: eliberarea Flandrei.

---

[1] Este vorba despre Țările de Jos, la care se adaugă teritorii din actualul nord al Franței și actualul vest al Germaniei stăpânite de Spania, prin Filip al II-lea, din 1556 până în 1581, la care se face referire în libret prin titulatura generală de *Flandra*.

[2] Elisabeta de Valois, regina Spaniei (1545-1568), fiică a lui Henric al II-lea al Franței și al Caterinei de' Medici. http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-valois-regina-di-spagna (18 februarie 2017). Aceeași sursă bibliografică notează povestea de dragoste dintre Elisabetta și Don Carlos ca fiind o legendă născută în ultimele decenii ale secolului al XVI-lea care, însă, nu are fundament istoric și care a fost inpirată de evenimentele legate de moartea prematură a celor doi, la doar câteva luni distanță. Legenda a câștigat notorietate, fiind adesea confundată cu însăși istoria, datorită romanului istoric *Dom Carlos* (1672) de César Vichard de Saint-Réal și dramei lui Friedrich Schiller, *Don Carlos, Infant von Spanien* (1787).

[3] Destinată inițial pentru a forma o legătură matrimonială cu Don Carlos, Elisabeta de Valois va deveni soția tatălui acestuia, Filip al II-lea, în urma Tratatului de la Cateau-Cambrésis. Căsătoria va avea loc în 1559, astfel că Don Carlos va deveni fiul ei vitreg. În: *Enciclopedia Italiana*, http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-valois-regina-di-spagna (18 februarie 2017).

Dar ea mai apare și între Elisabetta și Eboli, trădarea celei din urmă fiind urmată de remușcare, un sentiment cu rol de laitmotiv afectiv al întregii opere (a lui Filippo, că este nevoit să își sacrifice propriul fiu – ajunsă la paroxism în duetul Filippo-Marele Inchizitor, a lui Carlos, că nu este iubit de tatăl său – mai pregnantă în dramă, a Elisabettei, că poartă în inimă o iubire ilicită pentru Carlo și că o ascunde soțului ei, căreia dorește să îi rămână fidelă – deconspirată de aceasta în toate scenele de duet cu Carlo de-a lungul operei).

Scena *auto-da-fé*-ului[1] este plasată la sfârșitul actului al treilea al operei (scena a doua), în versiunea în cinci acte, respectiv la sfârșitul actului al doilea, în cea în patru acte[2] în limba italiană. Ea este precedată de tabloul în care Don Carlo dă curs invitației dintr-o scrisoare anonimă pe care o crede trimisă de Elisabetta, de a se întâlni cu ea în ascuns. Scrisoarea este de fapt trimisă de prințesa Eboli, îndrăgostită de el. Din confuzia infantelui la vederea prințesei, ea deduce faptul că acesta credea că pe altcineva urma să întâlnească și, înțelegând că cea iubită de el este chiar regina, izbucnește într-o criză de furie în care amenință să se răzbune și să demaște regelui (a cărui amantă secretă era – fapt expus și speculat mult mai amănunțit în drama schilleriană decât în libret) legătura amoroasă dintre cei doi. Posa va face tot posibilul să aplaneze conflictul și, rămas singur cu Don Carlo, îl convinge să îi încredințeze toate documentele care l-ar putea incrimina pe cel din urmă în cazul în care Inchiziția ar afla de planul lor de eliberare a Flandrei. Să mai amintim că Rodrigo, marchiz de Posa, fusese însărcinat de Filippo să îl spioneze pe Don Carlo, în urma suspiciunilor acestuia cu privire la relația de iubire dintre el și regină, dar și la un posibil complot al infantelui și, evident, Posa acceptă acest compromis, considerând că din această poziție favorizantă va putea să îl protejeze mai bine pe Carlo, de care îl leagă cea mai sinceră și afectuoasă prietenie.

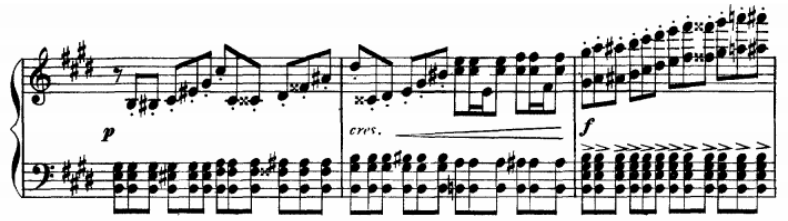
Rezumând datele acțiunii la momentul dramatic al scenei *auto-da-fé*-ului, conchidem următoarele trei situații: 1. regele își bănuiește fiul și soția de o relație de iubire ilicită și este ros de lipsa reciprocității iubirii lui conjugale și de gelozie, dar și de obsesia unui complot împotriva lui, plasându-se într-o poziție defensivă cu grad de agresivitate puternic (este un „butoi cu pulbere" gata să explodeze), 2. Eboli îl iubește pe Carlo dar, aflând de această relație între cei doi, amenință să îi demaște, 3. Posa a făcut „pactul cu diavolul" acceptând solicitarea regelui de a îi spiona pe cei doi, sperând că așa va avea acces la informații direct de la rege în legătură cu intențiile Inchiziției de a-l pedepsi pe Carlo pentru trădare în lupta de

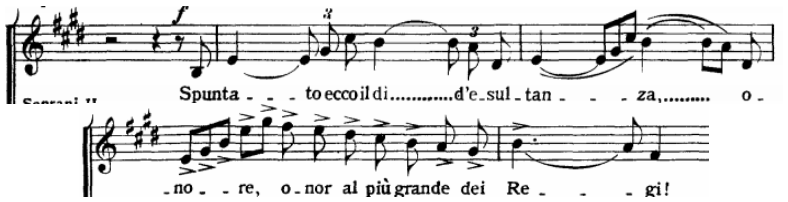
[1] Scena *auto-da-fé*-ului nu este preluată în libret din drama lui Schiller, ci dintr-o altă piesă de teatru, *Philippe II, Roi d'Espagne* (1846) de Eugène Cormon (1810-1903), cunoscut dramaturg și libretist francez; din aceeași piesă a fost preluată și acțiunea actului I al versiunii originale a operei (în 5 acte), desfășurată la Fontainebleau, care explică povestea de iubire dintre Elisabetta și Don Carlos, dar care lipsește din versiunea italiană în 4 acte.

[2] În analiza de față vom apela la versiunea operei în 4 acte, în limba italiană.

eliberare a Flandrei. Iată, deci, îngemănându-se cele trei sentimente dominante ale poveștii: iubirea, gelozia (răzbunarea) și prietenia.

Momentul dramatic la debutul acestei scene, deci, este deja aproape de paroxism. Și tocmai în acest punct al acțiunii, preluând din mers tensiunea deja acumulată, cortina se ridică dezvăluind un tablou inchizitorial, de o somptuozitate demnă de o *grand-opéra* franceză, în care condamnați ai Bisericii urmează să fie arși pe rug, în uralele poporului și ale nobilimii de la Curte care își declară într-un glas admirația și susținerea necondiționată pentru rege, a cărui suită urmează să își facă apariția. Este, cum ar spune Lessing, „momentul fecund" al întregii opere.

Scena este dominată de *tutti*-ul orchestral, în *Mi major*, 6/8, cu scriitură izoritmică în triolete și desfășurând traiectorii melodice ascendente secționate prin secvențare cromatică:

Exemplul 1 : Actul II (scena 2), reducția de pian, m. 10-12

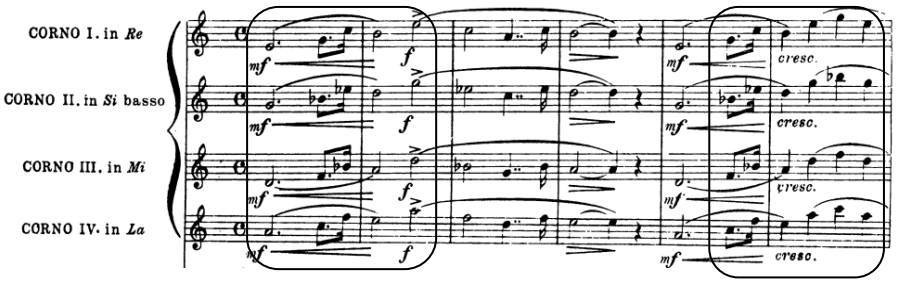
Acest cadru de somptuozitate și exuberanță pregătește intervenția corului (poporul) în unison[1]:

Exemplul 2: Actul II (scena 2), Cor (extras sopran), reducția de pian, m. 14-17

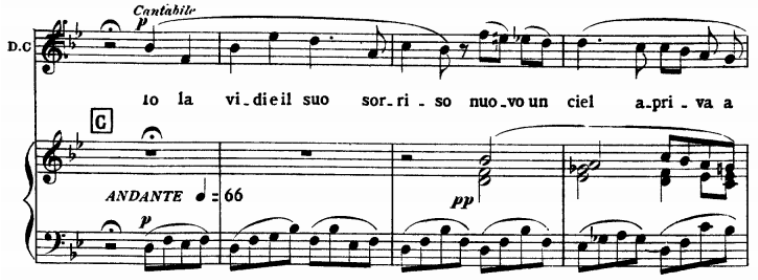
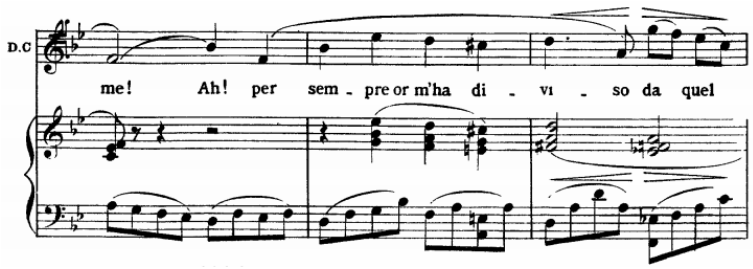
Desprindem din aceste două exemple elementele generatoare de expresivități multiple de-a lungul întregii opere: fie reevocări ale unor momente muzicale trecute, fie prefigurări ale unora ce urmează a fi auzite, astfel că acest moment muzical-dramatic reprezintă un *summum* al ideilor muzicale ale operei, un punct de convergență unde poposesc și de unde pleacă mai departe celulele generatoare de discurs muzical și dramatic pe care le vom analiza în rândurile care urmează și care constituie chintesența motivică a întregii opere.

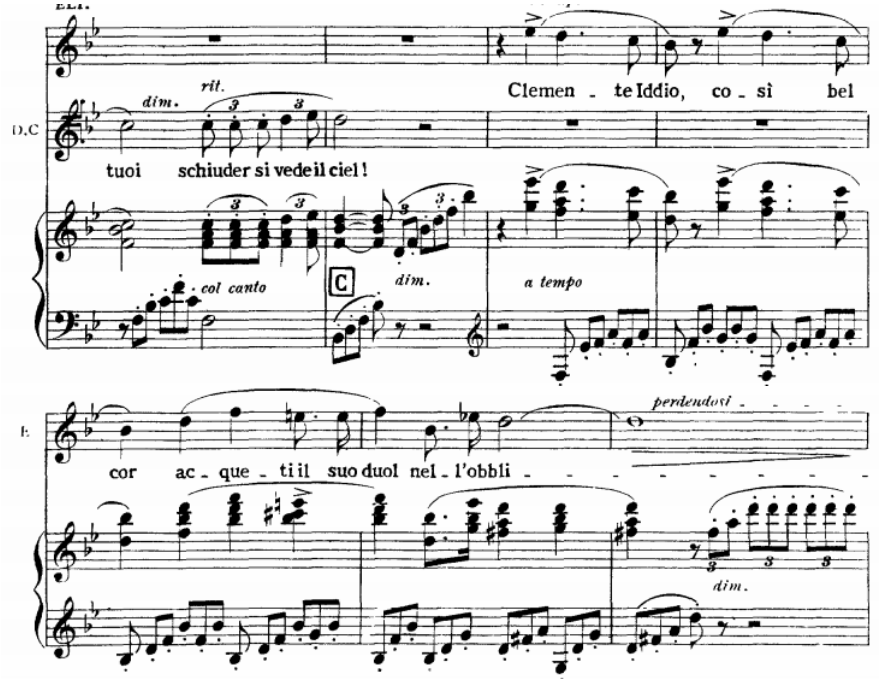
[1] Unisonul a fost adesea valorificat de Verdi în corurile sale ca formă de expresie muzicală a lui „într-un gând", exemple celebre fiind *Corul sclavilor evrei* din *Nabucco*, *Corul țiganilor* din *Trubadurul* sau corurile rituale din *Aida* (debutul actului III).

Din primul exemplu (introducerea orchestrală a scenei) se disting două gesturi muzicale cu rol de laitmotiv: succesiunea de triolete izocrone de optimi ca element ritmic și acordul repetat ca element de scriitură armonică. Tema corală din cel de-al doilea exemplu, ce se va relua de două ori de-a lungul scenei, vădește două caracteristici cu continuitate pe parcursul operei: linia melodică bazată fundamental pe intervalul de cvartă perfectă și formula trioletului izocron precedat de pătrime cu *legato*. De asemenea, remarcăm ambitusul neobișnuit al acestei teme (o terțiadecimă mare) pe care corul îl acoperă în doar trei măsuri, fiind o temă expansivă, de preamărire a regelui Filippo.

Vom trata pe rând aceste elemente de particularitate laitmotivică – cvarta perfectă, trioletul izocron, acordul repetat – ilustrând incidențele lor și fațetele expresive pe care acestea le comportă în discursul muzical de-a lungul operei.

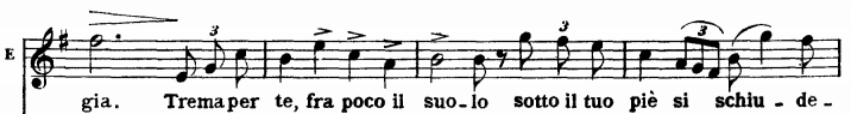
Cvarta perfectă reprezintă principalul element de construcție melodică în momente esențiale ale operei, începând chiar cu primele măsuri ale acesteia, la cei 4 corni solo, unde linia melodică în jurul cvartelor precede corul călugărilor de la Mănăstirea Saint-Juste, la mormântul lui Carlo Quinto, accentuând prin registrul grav, prin ritmul punctat și prin timbralitate atmosfera sumbră:

Exemplul 3: *Don Carlo* (versiunea italiană în 4 acte), actul I, scena 1, m. 1-11, partitura generală

Aceeași cvartă perfectă va defini melodic aria lui Don Carlo (*Io la vidi*) din același act, în care acesta îi povestește lui Rodrigo că e îndrăgostit de Elisabetta, dar de această dată, cvarta aduce, pe fondul izocroniei și a timbralității vocale dublate de coarde și intervenția camerală a clarinetului și apoi a combinației flaut-fagot, o atmosferă intimă, elegiacă, dominată de suferința iubirii fără speranță:

Exemplul 4: Actul I, *Io la vidi*, reducția de pian, p. 10, m. 1-7

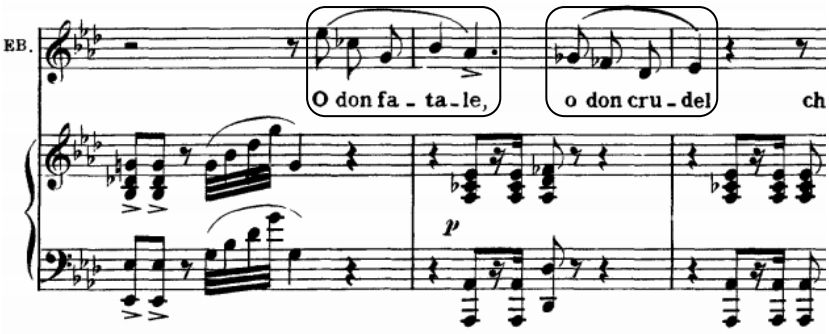
Și duetul de dragoste dintre Don Carlo și Elisabetta (*Perduto ben mio sol tesor*) din actul I valorifică intervalul de cvartă, dar de data aceasta nu ca salt, ci ca circumferință intervalică a motivelor ce compun linia melodică:

Exemplul 5: duet Elisabetta-Don Carlo, actul I, p. 65, reducția de pian

În mod simbolic, duetul va prelua tonalitatea ariei de dragoste a lui Don Carlo, *Sib major*, deconspirând, dacă mai era nevoie, reciprocitatea sentimentelor. Din punct de vedere timbral, aceleași instrumente ca în arie vor acompania și duetul: flautul, oboiul și acum cornul englez. Poate fi observat de asemenea acompaniamentul în triolete izocrone arpegiate (la coarde, în *staccato*), dar aici trioletul potențează lirismul și nu explozia entuziastă, ca în scena *auto-da-fé*-ului.

În egală măsură, partitura prințesei Eboli este punctată de turnuri melodice dominate de intervalul de cvartă. Două intervenții esențiale ale ei în

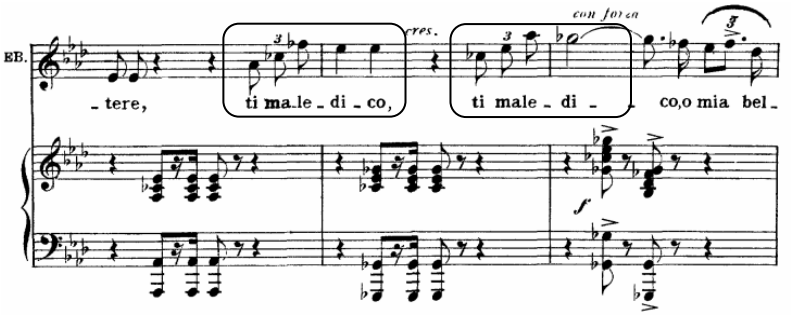
dramaturgia operei sunt înrudite melodic, dar denotă stări emoționale complet diferite: prima, în terțetul Eboli – Don Carlo – Posa din actul II (celebrul *Trema per te*), unde întăresc gelozia și răzbunarea. Și aici, cvarta perfectă este combinată cu trioletul izocron:

Exemplul 6 : *Trema per te*, terțet Eboli-Carlos-Posa, actul II (intervenție Eboli), red. de pian, p. 122

Cel de-al doilea moment în care discursul prințesei Eboli va reveni la cvarte dezvăluie remușcarea și dorința ei nedisimulată de a fi iertată de către regină pentru gelozia și trădarea ei, în aria *O don fatale* (actul III). Pentru a accentua dramatismul momentului, Verdi folosește cvarta micșorată și combină intervalul cu scriitura punctată și cu acordul repetat, și ele simbolice în cuprinsul operei:



Exemplul 7: aria lui Eboli, *O don fatale*, actul III, reducție de pian, p. 234

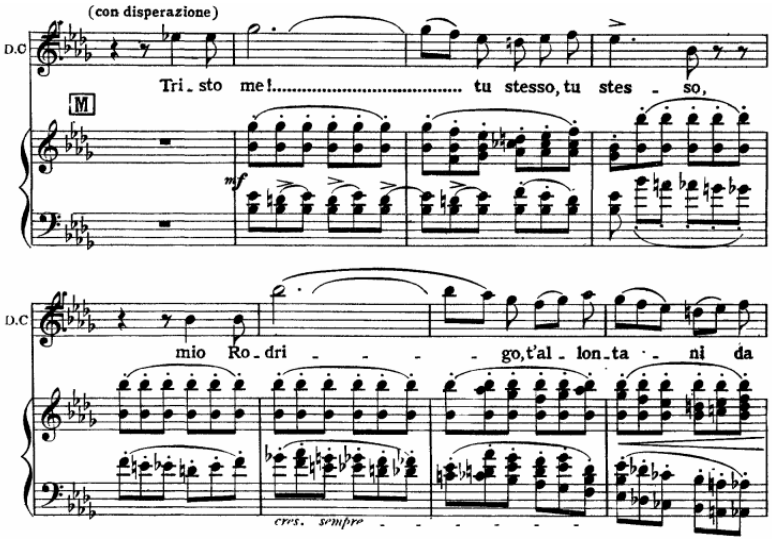
Aria va rememora motivul ritmico-melodic din *Trema per te* (actul II), dar de data aceasta furia este îndreptată asupra ei însăși („ti maledico, o mia beltà"[1]):



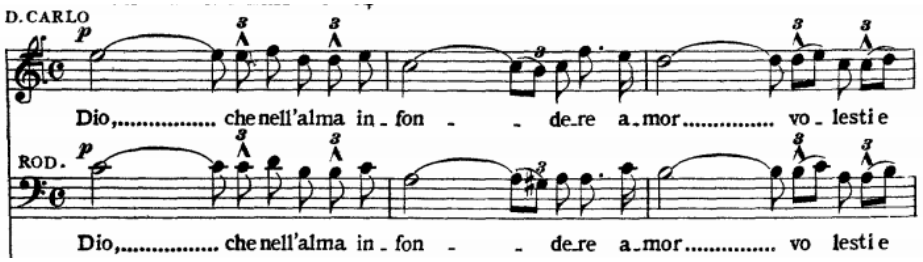
Exemplul 8: *O don fatale*, reducția de pian, p. 235

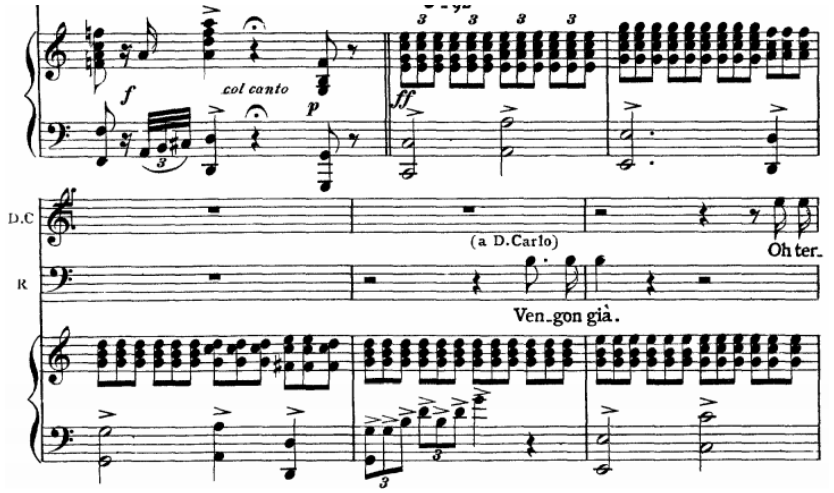
[1] „Te blestem, frumusețe a mea!" [trad. n.]

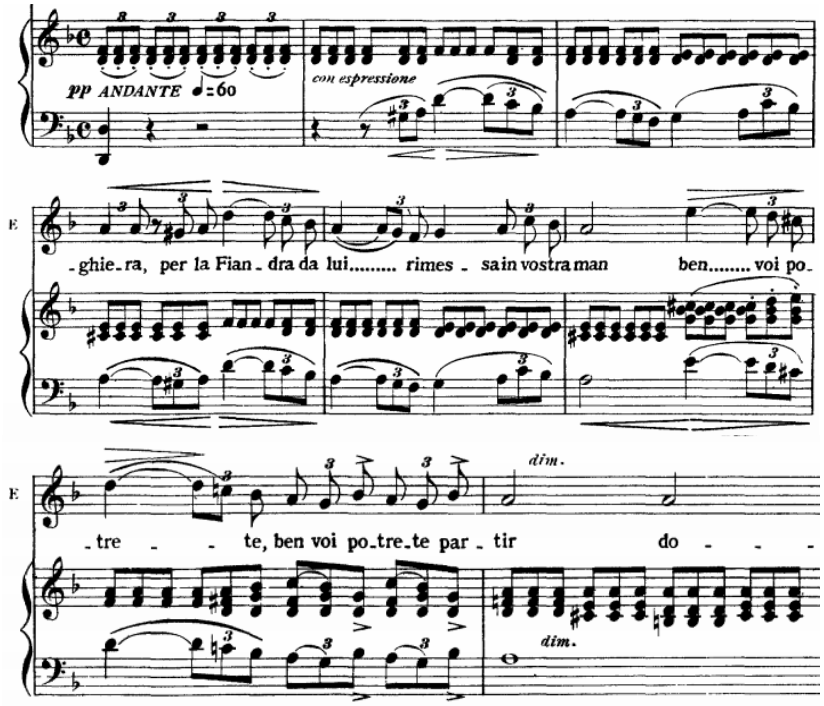
Trioletul izocron (recunoscut cu funcție identică în partitură în profilul ritmic al metrului de 6/8) este și el un element de construcție care va genera expresivități multiple în contexte dramatice diferite, câteva dintre ele fiind deja menționate în relație cu intervalul de cvartă perfectă și care converg toate spre scena *auto-da-fé*-ului. Ca particularitate de construcție ritmică, trioletul izocron de optimi apare adesea în paginile operei precedat de o valoare de pătrime prelungită prin *legato* cu prima valoare a trioletului, așa cum se poate observa în exemplul nr. 2. Dar să urmărim parcursul acestei formule și fațetele expresive pe care aceasta le primește în combinație cu alte motive cu rol laitmotivic.

Prima apariție memorabilă a acestei formule survine în recitativul care precede celebrul duet *Dio, che nell'alma infondere* din actul I, (*Tristo me*, în sumbra tonalitate *mib minor*, dar aici în versiunea formulei specifică metrului de 6/8, anacruzic, cu repetare acordică):

Exemplul 9: recitativ Don Carlo-Posa, actul I, reducția de pian, p. 18

Cea de a doua apariție a formulei ritmice dublate de repetare acordică în acompaniament survine chiar în duetul menționat, a cărui linie melodică va răsuna în scriitura orchestrală de-a lungul operei în momente esențiale care trimit la prietenia dintre cei doi[1]:

[1] Momentele în care această temă va fi reiterată sunt: scena *auto-da-fé*-ului, finalul terțetului Eboli-Carlo-Posa din actul II și ea va reverbera o ultimă dată în aria lui Posa din actul final, înaintea asasinării lui prin complotul regelui Filip cu Marele Inchizitor (va muri în brațele lui Carlo, smulgându-i din nou promisiunea că va duce mai departe lupta pentru eliberarea Flandrei).

Exemplul 10: duet Carlo-Posa, actul II, reducția de pian, p. 21

Duetul este întrerupt de apariția regelui și a reginei, veniți să se închine la mormântul lui Carol Quintul, iar aici trioletul, în orchestrația monumentală dominată de alămuri, va răsuna pentru prima oară în toată plenitudinea sa, combinat cu motivul acordului repetat:

Exemplul 11: actul I, red. de pian, p. 24 (apariția regelui și a reginei), triolet izocron și acord repetat

Următoarea apariție a motivului ritmic menționat are loc în duetul de dragoste Elisabetta – Don Carlo, în care aceasta îi spune că va pleda pentru el în fața regelui pentru a îi încredința teritoriile flamande și a pune capăt opresiunii; acest moment creează prima legătură tematică cu scena *auto-da-fé*-ului. Aici apare atât modelul acordului repetat cât și structura ritmică de succesiuni de triolete, cât și formula pătrimii legate de triolet izocron la vocea solistică:

pp ANDANTE ♩=60
con espressione
-ghie-ra, per la Fian-dra da lui..... rimes-sain vostra man ben..... voi po-
dim.
-tre - - te, ben voi po-tre-te par-tir do - - -
dim.

Exemplul 12: duetul Elisabetta-Don Carlo, actul I, red. de pian, p. 62, triolete și acord repetat

Această formulă ritmică cu valoare de simbol va fi valorificată și în duetul Filippo-Posa, din nou într-un moment tensional în care Posa îi reproșează suveranului atitudinea dictatorială față de flamanzi: ea survine, în combinație cu repetarea acordică, pe cuvintele „Quest'è la pace che voi date al mondo? .... il popol geme e si speme tacendo"[1], ca mai apoi să fie reluat în aria lui Filippo, *Ella giammai m'amò* din actul III, reiterând tonal autenticitatea iubirii lui față de Elisabetta prin opțiunea pentru tonalitatea *Sib major*, care acompaniase și aria lui Carlo și duetul de dragoste Elisabetta-Carlo. Și aici, trioletul izocron este dublat de motivul repetării acordice, pe textul „Se il serto regal a me desse il poter di leggere nei'cor, Che Dio può sol veder!"[2]

Formula de triolet izocron in variantă ostinată va fi folosită de Verdi și nedublată de repetarea acordică, cu precădere în acompaniamentul orchestral, în momente precum Romanța Elisabettei (în care aceasta își ia rămas bun de la Contesa d'Aremberg, exilată de Filippo în Franța pentru că a încălcat protocolul, permițându-i reginei să rămână singură și dându-i astfel posibilitatea de a îl vedea

[1] „Aceasta este pacea pe care o dați lumii? ... poporul geme și nădăjduiește în tăcere". [trad. n.]

[2] „Dacă sceptrul regal mi-ar da puterea să citesc inimile, pe care doar Dumnezeu le poate vedea!" [trad. n.]

pe Carlo în cadru intim) sau în duetul Elisabetta-Eboli din actul III în care aceasta imploră iertarea reginei pentru trădarea ei.

Se observă, deci, că aceste „gesturi" muzicale cu rol în dramaturgia muzicală se contopesc și se combină în diferite ipostaze înaintea, în timpul și după momentul *auto-da-fé*-ului, creând continuități și metamorfoze expresive pentru a potența tensiunea acțiunii însăși. Dar coagularea acestora în scena amintită nu este singurul factor care o transformă în vector tensional al întregii opere. Acțiunea însăși cere acest plus de tensiune din partea muzicii: în mijlocul procesiunii către rug a condamnaților sosesc regele și regina (aici Verdi a potențat majestatea momentului prin folosirea unei fanfare din culise, în alternanță sau suprapunere cu discursul orchestral desfășurat în fosă). Momentul solemn este întrerupt de apariția lui Don Carlo în fruntea unui grup de șase deputați flamanzi, pentru a pleda în numele lor în fața regelui: ajuns în culmea furiei pentru neobrăzarea și sfidarea fiului, regele își arată intransigența față de cauza acestuia și Carlo ridică sabia asupra tatălui și suveranului său. Regele ordonă gărzilor să îl dezarmeze, iar la refuzul acestora, Posa însuși ia sabia din mâna prietenului său și o înmânează regelui: ceea ce în ochii regelui este devotament, în cei ai lui Carlo arată a trădare a unei prietenii pe care o credea de nezdruncinat. Carlo este arestat și, ușurat de depășirea crizei, Filippo îl înnobilează pe Posa drept duce și declanșează procesul arderii pe rug a condamnaților eretici.

Această monumentală scenă, fără vreun precedent în creația verdiană, este de o complexitate cu totul ieșită din comun: necesită trei planuri corale suprapuse (poporul, inchizitorii și deputații, ultimele două grupuri constituindu-se în linii de unison la voci grave), orchestră mare și fanfară din culise, precum și soliști. Din punct de vedere formal, cele trei incidențe ale temei corale expuse la începutul analizei configurează tabloul într-o formă de rondo, în care cupletele sunt constituite de intervențiile inchizitorilor și ale deputaților, în frunte cu Don Carlo. Tabloul prilejuiește ample deschideri ale unisonului coral inițial în desfășurări fugate, iar finalul va vedea cele trei teme – a poporului, a inchizitorilor și a deputaților – suprapuse polifonic în cea mai măiestrită pagină de polifonie corală de operă de până atunci.[1]

Ecouri muzicale ale dramatismului și complexității monumentale, nu doar ale acestei scene, ci a întregii opere, reverberează în pagini verdiene ulterioare; să ne gândim doar la câteva posibile paralele: în atitudini, duetul Carlo-Posa / duetul Otello-Iago, în construcție, *Auto-da-fé*-ul / Marșul triumfal. De asemenea, corurile călugărilor de la Mănăstirea Saint-Juste care apar în *Don Carlo* la începutul și finalul operei, amintesc de *Trubadurul* și de *Forța destinului*.

[1] Astfel de scene va mai crea Verdi in *Aida*, *Otello* și *Falstaff*, marile opere ale ultimei sale etape de creație. În această lumină, ne apare drept simbolic faptul că ultima creație scenică a lui Verdi, *Falstaff*, se încheie cu un ansamblu reunind pe scenă soliștii și corul, într-o *fuga* de mare virtuozitate (*Tutto nel mondo é burla*).

Don Carlo este, în cele din urmă, o operă de ansambluri solistice (Carlo-Posa, Filippo-Marele Inchizitor, Filippo-Posa, Carlo-Elisabetta, Carlo-Eboli, Carlo-Eboli-Posa, Filippo-Rodrigo-Elisabetta-Eboli) cu implicarea fundamentală a ansamblului coral, cum vor fi toate operele scrise după aceasta, în special *Aida* și *Otello*.

Complexitatea planurilor de acțiune, a fațetelor personajelor, a întrepătrunderii afectivului cu socialul și politicul, ar fi putut distruge, din punct de vedere muzical, unitatea și coerența acestei opere. Acesta ar putea fi motivul pentru care Verdi alege să folosească, în loc de *varietatea* materialului motivic și tematic, *varierea* infinit de ingenioasă a acestuia.

BIBLIOGRAFIE

BUDDEN, Julian, *The Operas of Verdi*, vol. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Clarendon Paperbacks, Clarendon Press, 1992

FISHER, Burton D., *Verdi's Don Carlo* (*Opera Journeys Lecture Series*), Opera Journeys, 2002

GROUT, Donald, WEIGEL WILLIAMS, Hermine, *A Short History of Opera*, ediția a patra, New York, Columbia University Press, 2002

PARKER, Geoffrey, *The Grand Strategy of Philip II*, Yale University Press, 2000

MONTEMORRA MARVIN, Roberta (ed.), *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2013

ROBINSON, Paul, *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, New York, Harper & Row, 1985

SNOWMAN, Daniel, *The Gilded Stage. A Social History of Opera,* Atlantic Books, London, 2009

WEBOGRAFIE

https://sfopera.com/contentassets/don-carlo-resources.pdf (San Francisco Opera Association)

http://www.treccani.it/enciclopedia (Enciclopedia Italiana)

www.operajourneys.com

PARTITURI

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*, Vocal Score, Ricordi Opera Vocal Score, Ricordi, 1986